

М. О. ЧУДАКОВА

ЛИТЕРАТУРА СОВЕТСКОГО ПРОШЛОГО



М. О. Чудакова

ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ

Том I

ЛИТЕРАТУРА
СОВЕТСКОГО ПРОШЛОГО



ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
Москва 2001

ББК 83.3(2Рос=Рус)6
Ч 84

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 01-04-16093

Чудакова М. О.

Ч 84 Избранные работы, том I. Литература советского прошлого. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 472 с. – (Studia philologica).

ISBN 5-7859-0123-4

Предмет книги – литературный процесс советского времени, то есть в условиях огромного социального и политического давления. Без учета этого фактора невозможно понять творчество Булгакова, Зощенко, Олеси, Пастернака и других – тех, кому посвящена книга.

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

*Для оформления обложки использован фрагмент картины
Е. С. Жигалкиной «Плач Ярославны», 1989 г. (студия «Новая реальность»)*

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153, E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has exclusive rights for sales of this book.
Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки русской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

© М. О. Чудакова, 2001

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	7
-------------------	---

Часть I

Мастерство Юрия Олеши	13
Постскриптум	73
Поэтика Михаила Зощенко	79
Постскриптум	205
Заметки о языке современной прозы	245
Постскриптум	286

Часть II

Опыт историко-социологического анализа художественных текстов: На материале литературной позиции писателей-прозаиков первых революционных лет	291
Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературе 20–30-х гг.	309
Сквозь звезды к терниям: Смена литературных циклов	339
Чехов и французская проза XIX–XX вв. в отечественном литературном процессе 1920–30-х годов	367
Заметки о поколениях	377
Судьба «самоотчета-исповеди» в литературе советского времени (1920-е — конец 1930-х)	393

Часть III

Утопия Тынянова-критика	421
Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова	433
«Так яркий ток, оледенев...»	455
Список первых публикаций	467

Часть I

МАСТЕРСТВО ЮРИЯ ОЛЕШИ

*Моей маме и моей дочери Маше
посвящаю эту книгу*

Предисловие

В этой книге речь пойдет о прозе Юрия Олеши. Задача автора была не в том, чтобы восстанавливать биографию писателя и совокупность всех жизненных обстоятельств, повлиявших на его литературный путь, а в том, чтобы рассказать главным образом о результатах литературной работы Олеши, о тех и «готовых» и не вполне законченных его книгах, которые остались в истории литературы и живут в сегодняшнем читательском сознании. В книге описывается в общих чертах тот «художественный язык», на котором говорит Олеша, те законы, которые действуют в его художественном мире. Естественно стремление понять черты той манеры, которая так безошибочно позволяет читателю по нескольким строчкам угадать автора.

Напомним очень коротко биографию писателя. Он родился в Елисаветграде (теперь Кировоград) в 1899 г., но детство и юность его прошли в Одессе. «Когда мне было три года, семья переехала в Одессу, которую считаю, хотя и неправильно, своей родиной, — писал Олеша. — Во всяком случае, всю лирику, связанную с понятием родины, отношу к Одессе»¹.

Литература началась для него очень рано — с одесских поэтических альманахов, в изобилии выходивших в годы первой мировой войны; с собственных стихов, которые еще шестнадцатилетним гимназистом он видит напечатанными в журналах, с многочисленных в Одессе тех лет вечеров поэтов, сильнейшим образом его интересовавших. Стихи Олеши весьма занимали тогда «поэтов Одессы», их с «восхищением читали.., имитируя его манеру декламации — медлительно-торжественную и протяжно-певучую», — вспоминает один из его современников.

Сохранился рукописный стихотворный сборник Олеши тех лет («Виноградные чаши. Стихи 1915–1917 гг.») с эпиграфом из Блока:

И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

У шестнадцатилетнего стихотворца — традиционные для той поэзии, которая служила ему образцом, мотивы.

¹ Ю. Олеша. Ни дня без строчки. М., «Сов. писатель», 1965, стр. 15. Далее все цитаты в тексте из произведений Ю. Олеши даются по этому изданию и по изданию: Ю. Олеша. Избранные сочинения. М., Гослитгиздат, 1956.

И долго я брожу меж вами,
Стихи безумные твоя,
Пока не гаснет над домами
Недостижимая заря...²

Ближайшие учителя его очевидны, его стихи искренни и нескрываяемо подражательны.

Из воспоминаний Олеси и его друзей возникает пестрая и шумная, молодая, еще лишённая существенных забот и серьёзных обязанностей жизнь, встает юность, почти целиком сосредоточенная на литературном интересе.

В начале 1920-х годов Олеша переехал в Москву. Он стал в 1922 г. сотрудником газеты железнодорожников — «Гудок», где в эти же годы работали И. Ильф, В. Катаев, М. Булгаков. «Я поступил в «Гудок», кстати говоря, вовсе не на журналистскую работу, — вспоминал он позже. — Я служил в так называвшемся тогда «информационном отделе», и работа моя состояла в том, что я вкладывал в конверты письма, написанные начальником отдела по разным адресам рабкоров. Я надписывал эти адреса... До этого у меня уже была некая судьба поэта, но так как эта судьба завязалась в Одессе, а сейчас я прибыл из Одессы, из провинции, в столицу, в Москву, то приходилось начинать все сначала. Вот поэтому я и пошел на такую работу, как заклеивание конвертов.

Однажды — я уж не помню, какие для этого были причины — начальник отдела Иван Семенович Овчинников предложил мне написать стихотворный фельетон по письму рабкора. И я написал этот стихотворный фельетон... Что-то в нем было о Москвереке, о каком-то капитане, речном пароходе и его капитане, который останавливал пароход не там, где ему следовало останавливаться по расписанию, а там, где жила возлюбленная капитана. Фельетон, как мне теперь кажется, был сделан неплохо.

— Как его подписать? — спросил я моих товарищей по отделу. — А? Как вы думаете? Надо подписать как-то интересно и чтобы в псевдониме был производственный оттенок... Помогите.

— Подпиши «Зубило», — сказал Григорьевич, один из сотрудников, толстый и симпатичный.

— Ну, что ж, — согласился я, — это неплохо. Подпишу «Зубило» («Ни дня без строчки»).

С тех пор почти ежедневно он публиковал стихотворные фельетоны на злобу дня и подписывал их этим псевдонимом, который быстро стал крайне популярным среди читателей газеты — рабочих и служащих железнодорожного транспорта. Часть этих фельетонов Олеша собрал в 1924 г. в сборник, который так и назывался — «Зубило».

Эта работа совершенно вытеснила в сознании фельетониста «Гудка» его ранние лирические опыты. Его отношение к новому своему литературному занятию отчетливо выговорено в надписи, которую Олеша делает 30 июня 1924 г. на первом своем сборнике, преподнося его М. А. Булгакову: «Мишенька, я никогда не буду писать отвлеченных лирических стихов. Это никому не нужно. Поэт должен писать фельетоны, чтобы от стихов была практическая польза для людей, которые получают 7 рублей жалованья. Не сердитесь, Мишунчик, Вы хороший юморист (Марк Твен — тоже юморист). Через год я подарю Вам еще одно «Зубило». Целую. Ваш Олеша»³.

² Архив Ю. Олеси, хранящийся у О. Г. Олеси.

³ ГБЛ, архив М. А. Булгакова (ф. 562).

Действительно, хоть и не через год, а через три года, вышел еще один его стихотворный сборник — «Салют», и вступительная статья к нему одного из сотрудников «Гудка» называлась «Поэт труда и революции — Зубило».

Собственное имя Юрия Олеши появилось в литературе в 1927 г., когда в 7-м и 8-м номерах журнала «Красная новь» был напечатан роман «Зависть». Оказалось, что все годы своей работы в «Гудке» он писал еще и прозу.

Роман этот сразу приобрел необычайную известность. О нем заговорили и заспорили, и споры эти не умолкали потом много лет, и критика, и читатели не теряли интереса к роману. Сразу стало очевидно, что в литературу вошел писатель со своей вполне сложившейся манерой, с резко очерченным кругом сугубо современных проблем, над которыми он мучительно размышляет, с необычными героями.

В 1928-м году Олеша напечатал еще одну большую вещь, совсем другого рода — роман-сказку «Три толстяка», написанный раньше «Зависти», еще в 1924 г.

Затем стали появляться в печати его рассказы.

Он прочно вошел сначала в современную ему прозу, а вскоре и в драматургию: его пьесы «Заговор чувств», «Три толстяка», «Список благодеев» ставят Мейерхольд, Станиславский, театр им. Вахтангова...

В 30-е годы Олеша печатает много статей и очерков. Большие его вещи уже не появляются. Он начинает пьесы, повести, много работает над ними, но так и не заканчивает. Он пишет, правда (один или в соавторстве), несколько сценариев для фильмов — «Болотные солдаты», «Строгий юноша», «Ошибка инженера Кочина», и фильмы эти выходят на экраны (кроме фильма «Строгий юноша», отснятого, но не показанного зрителям).

В 1941 г., в начале Отечественной войны, Олеша вместе с Одесской студией был эвакуирован в Ашхабад. «Там, в Ашхабаде, работал как писатель и как агитатор, выступая по радио около пятидесяти раз, — сообщает он в своей автобиографии 1947 г. — ...Переводил туркменских поэтов и прозаиков — современных и классических».

В 1956 г. проза Олеши была переиздана. Он пережил новую полосу широкой известности, живейшей читательской заинтересованности. А в 1965 г., уже через пять лет после смерти писателя, вышла не дописанная им, собранная составителями из отдельных, разрозненных записей книга «Ни дня без строчки» — итог многолетней, кропотливой, каждодневной работы. Это были записи-воспоминания писателя о своем детстве и юности, о литературной судьбе, его свободные рассуждения об искусстве вообще, об опыте писателей разных времен, записи, не связанные никакой фабулой, объединенные только личностью автора, его единым отношением к миру и к слову.

И этой не совсем обычным путем родившейся книге суждена была особенно широкая популярность. Теперешнему читателю Олеши трудно уже почувствовать себя современником писателя, трудно увидеть мысленно ту сцену, на которой разыгрывалось его вступление в литературу. Создание этой иллюзии — неперемнная задача историка литературы, остающаяся в силе и тогда, когда он обращается к широкому читателю. Никак не меняя, быть может, непосредственных читательских впечатлений, эта иллюзия помогает, однако же, шире понять работу писателя, увидеть дорогу, которой он шел.

Олеша входил в литературу не один. У него были образцы — и в русской прозе, и в европейской. Литература, в которую он вступал, была многоликой, разносоставной. Вокруг были люди, близкие ему по своим художественным устремлениям (с которыми тем важнее было не слиться, не потерять своего лица), и были писатели, чей опыт был

иным, далеким от его собственного, — Вс. Иванов, Б. Лавренев, Л. Леонов, М. Зощенко, М. Пришвин, К. Федин и др. — и это тоже обостряло собственные поиски.

Великая литература простиралась перед ним. Он ощущал ее могучие волны где-то в непосредственной близости от себя, его острый интерес к опыту мастеров прошлого был интересом соревновательным. В статьях и заметках Олеши о литературе блестящий анализ «литературной техники» великих писателей то и дело сменялся «благородной завистью» к ним. Но одно имя неизменно стоит для него на такой высоте, которую не дано измерить никакой из известных марок, — это Толстой. «Ему завидовать нельзя, — объясняет один из героев Олеши, — потому что он был, как бывают явления природы — звезды или водопады — и нельзя стремиться стать водопадом или звездой, быть радугой или способностью магнитной стрелки всегда лететь на север».

В одной из своих записей Олеша говорит о «чудесах литературы», подобно тому как говорят о чудесах техники или медицины — как о высших достижениях в этой области. Описание неба над головой идущих ночью в ущелье солдат у Толстого казалось ему таким чудом. «Стоило бы подобрать сотню таких чудес, — писал Олеша. — Зачем? Чтобы показать людям, как умели думать и видеть другие люди. Зачем это показывать? Чтобы и те, кто не умеет так думать и видеть, все же уважали себя в эту минуту, понимая, что поскольку они тоже люди, то они способны на многое».

1. Новизна знакомого мира

Необычно, странно для слуха прозвучала в 1927 г. отчетливая и ясная проза Олеши.

«Он моется, как мальчик, дудит, приплясывает, фыркает, испускает вопли. Воду он захватывает пригоршнями и, не донося до подмышек, расшлепывает по циновке. Вода на соломе рассыпается полными, чистыми каплями. Пена, падая в таз, закипает, как блин. Иногда мыло ослепляет его, — он, чертыхаясь, раздирает большими пальцами веки. Полощет горло он с клекотом. Под балконом останавливаются люди и задирают голову» («Зависть»). Первые же страницы первого романа Олеши резко отличили его манеру от литературной работы многих его современников.

Не было в ней того скорого бега фраз, сцепленных в бесконечные периоды, который уже начинал казаться в те годы неотъемлемым свойством прозы. Фразы стояли особняком одна от другой, каждая из них четко описывала предмет или жест и удивляла полным отсутствием многозначительности. Вода расшлепывалась по циновке «полными, чистыми каплями», и несомненная однозначность этих очень хорошо видных капель поражала непривычного к такому строю фразы читателя. Удивляла, наконец, подчеркнутая ясность синтаксиса, совсем забывшего об инверсиях, и полное отсутствие, казалось бы, необходимого в литературе и десятки раз тогда уже спародированного «простонародного» языка. Впрочем, такая проза, по-видимому, уже и ожидалась, иначе она оказалась бы неуместной и даже просто незамеченной. Литература менялась.

Года через два после выхода «Зависти» В. Каверин свидетельствовал, что «на наших глазах целый ряд писателей (едва ли не составлявший в 1921–25 году литературную школу) стал писать по-другому», что «талантливые беллетристы, считавшие еще так недавно шедевром выразительности такие фразы, как «потом ржаным и душным прееет пожня, пухнет отвалный колос и бую послушен мечет, высевая по нашему суглинку и плитняку, по каменистой нашей земле ветреные зерна», мучительно ищут

теперь другие стилистические средства, справедливо считая пустой риторикой все эти рутинные эпитеты и всамделишные деревенские слова, взятые напрокат из словаря Даля»⁴.

Словарь Даля оставлен Олешей вовсе без внимания. Из всех «деревенских слов» во всем романе с трудом отыскивается одно лишь «давеча» — и то оно кажется неуместным. Проза Олеши строится совсем на других словах. «Сквозное, трепещущее, как надкрылья насекомого, имя Лилиенталя с детских лет звучит для меня чудесно... Летательное, точно растянутое на легкие бамбуковые планки, имя это связано в моей памяти с началом авиации» («Зависть»). Новенькие, почти хрустящие слова из новых областей техники, неожиданные термины науки едва ли не под бравурные звуки марша движутся перед читателем в шеголеватой этой прозе. «Движения почти не было. Голубел подъем по Тверской. Воскресенье утром — один из лучших видов московского лета. Освещение, не разрываемое движением, оставалось целым, как будто солнце только что взошло. Таким образом, они шли по геометрическим планам света и тени, вернее: сквозь стереоскопические тела, потому что свет и тень пересекались не только по плоскости, но и в воздухе. Не доходя до Моссовета, они очутились в полной тени. Но в пролет между двумя корпусами выпал большой массив света. Он был густ, почти плотен, здесь уже нельзя было сомневаться в том, что свет материален; пыль, носившаяся в нем, могла сойти за колебание эфира» («Зависть»).

Да, эта проза слегка щеголяет своими новоприобретениями, но все же эти «геометрические планы» и «стереоскопические тела» — не только чисто языковые новшества. Олеше кажется, что внешний мир еще недостаточно точно описан литературой, что его нужно описывать заново, другими способами. В его прозе навсегда сохранится это ощущение демонстративно нового описания — предмета, пейзажа, людей, их взаимоотношений, овладевающих ими мгновенных впечатлений и едва ли не более всего — их манеры двигаться...

Нет, кажется, другого романа, где люди бы так много двигались, так много жестикулировали, как в «Зависти». Роман переполнен такого рода описаниями. Едва ли не впервые в нашей литературе здесь подробно описано зрелище футбольного матча и подробно показано поведение игроков и болельщиков — внешний рисунок этого поведения. Блестяще описаны действия вратаря: «Володя не схватывал мяч — он срывал его с линии полета и, как нарушивший физику, подвергался ошеломительному действию возмущенных сил. Он взлетал вместе с мячом, завертевшись, точь-в-точь навинчиваясь на него: он обхватывал мяч всем телом — коленями, животом и подбородком, набрасывая свой вес на скорость мяча, как набрасывают тряпки, чтобы потушить вспышку».

Есть некий вызов, осознанная литературная смелость и даже некоторое торжество в том, как с увлечением описываются жесты героев, физические действия, сам механизм этих действий, не имеющих часто никакого сюжетного оправдания. «Кто-то поднял мяч и передал Бабичеву. Он встал во весь рост и, *выпятив живот, закинул руки с мячом за голову*, размахиваясь, чтобы подальше бросить». «... Сильно качнувшись вперед, швырнул мяч, магически расковав поле». Описывается движение в его *чистом* виде, в отвлечении от всего, что делало бы его индивидуальным, восстанавливается мускульная схема движения и «оправдание» этого описания — лишь в его точности. Пробовались новые способы описания вещей, новые формы литературного мышления. Подверглись,

⁴ Как мы пишем. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1930, стр. 72.

например, внимательному рассмотрению наиболее элементарные из человеческих чувств, и к ним тоже были применены аналитические приемы описания. «Гецкэ! Гецкэ! — закричали зрители, испытывая особенную приятность от вида знаменитого игрока и от того, что они хлопали ему». «Многие поднялись на носки. Внимание напрягалось. И каждому стало приятно. Было очень приятно видеть Бабичева по двум причинам: первая — он был известный человек и вторая — он был толст. Толщина делала знаменитого человека своим. Бабичеву устроили овацию. Половина аплодисментов приветствовала его толщину».

«Ура! Ура! — кричали дети, наблюдая фантастический полет.

Они хлопали в ладоши: во-первых, зрелище было интересно само по себе, а во-вторых, некоторая приятность для детей заключалась в неприятности положения летающего продавца шаров» («Три толстяка»).

Так же внимательно, аналитически, слишком пристальным взглядом рассмотрен пейзаж.

«Иван Бабичев ведет Кавалерова по зеленому валу... Одуванчики летят из-под ног, плывут, — и плавание их есть динамическое отображение зноя...» Одуванчики, вместо того чтобы быть частью пейзажа, использованы как указатель невидимых линий зноя.

Олеша обнажает в окружающем мире его геометрию и физику, линейную схему и векторы силы. «Вмешался ветер. Повалился полосатый колышек, вся листва качнулась вправо. Кольцо зевак распалось, вся картина расстроилась...» Так видит Кавалеров с верхних трибун стадиона, — Олеша всегда помещает наблюдателя куда-нибудь повыше, откуда картина уплощается, приближается к схеме.

Позицией случайного наблюдателя продиктовано по-разному проявляющееся свойство его прозы. Вместо намек на целостный облик мира в ней всегда проступает нечто иное — разрозненные, беглые, текучие свойства предметов, поставленных в разнообразных условиях освещения или пространственного положения.

У Олеша предметы меняются, их цвет и форма непостоянны, они разные при разном свете и иногда становятся неузнаваемыми. «И непонятен был ставший серебряным при резком освещении диск барабана, повернутого на толпу лицом».

И в «Зависти», и особенно в «Трех толстяках» (романе-сказке, написанном в 1924 г., но изданном уже после «Зависти» — в 1928 г.) тщательно учтено освещение каждой сцены и всякий раз описывается лишь то, что можно разглядеть при этом именно свете. «Свет мелькал в узких окнах кареты. Через минуту глаза привыкли к темноте. Тогда доктор разглядел длинный нос и полуопущенные веки чиновника, и прелестную девочку в нарядном платье. Девочка казалась очень печальной. И вероятно, она была бледна, но в сумраке этого нельзя было определить» («Три толстяка»).

В «Трех толстяках» не даром в центре оказывается доктор Гаспар Арнери, человек строго научного, рационалистического ума, привыкший не делать поспешных заключений. На протяжении нескольких страниц романа он «опознает» страшного зверя, плохо видного при свете керосиновой лампы.

«В углу, в клетке, сидел какой-то маленький непонятный зверь».

«Зверь в клетке смотрел на доктора кошачьими глазами».

«Зверь в клетке фыркнул, хотя и не был кошкой, а каким-то более сложным животным».

Потом в балаганчике потухла лампа и при утреннем свете «загадочный зверь в клетке оказался лисицей».

Это стремление пристально рассмотреть вещь под непривычным углом зрения, точно описать некий удивительный оптический эффект, отразилось в прозе многих современников Олеши. Здесь сказалось, видимо, и воздействие живописи, открытых ею в предшествующие десятилетия новых способов передачи меняющегося, движущегося «облика действительности». Можно указать разительные параллели в почти одновременно написанных произведениях А. Грина, Ю. Олеши, В. Каверина. Всех троих заинтересовали, например, уличные зеркала, с открывающейся в них странной, почти неземной перспективой. «Как правило, я не люблю зеркал. Они возбуждают представление отчетливой призрачности происходящего за спиной, впечатление застывшей и вставшей стеной воды, некой оцепеневшей глубины, не имеющей конца и вещей в даях своих.

В особенности жутко рассматривать отражение уличного зеркала, с его неточностью вертикали, где стены и улицы клонятся, привстав, на тебя, или — прочь, вниз, подобно палубе в качку, пока не отведешь глаз». Это — из рассказа А. Грина «Безногий»⁵. А вот как разыгрывает ту же самую «тему» Олеша, быть может и под прямым влиянием Грина, рассказ которого был впервые напечатан в 1924 г. за три года до «Зависти». Начало его описания звучит, во всяком случае, полемично. «Я очень люблю уличные зеркала. Они возникают неожиданно поперек пути. Ваш путь обычен, спокоен — обычный городской путь, не сулящий вам ни чудес, ни видений. Вы идете, ничего не предполагая, поднимаете глаза, и вдруг, на миг, вам становится ясно: с миром, с правилами мира произошли небывалые перемены.

Нарушена оптика, геометрия, нарушено естество того, что было вашим ходом, вашим движением, вашим желанием идти именно туда, куда вы шли. Вы начинаете думать, что видите затылком, — вы даже растерянно улыбаетесь прохожим, вы смущены таким своим преимуществом.

— Ах... — тихо вздыхаете вы.

Трамвай, только что скрывшийся с ваших глаз, снова несется перед вами, сечет по краю бульвара, как нож по тарту. соломенная шляпа, повисшая на голубой ленте через чью-то руку (вы сию минуту видели ее, она привлекла ваше внимание, но вы не удосужились оглянуться), возвращается к вам, проплывает поперек глаз» («Зависть»). Это замечательное описание занимает почти целую страницу.

И еще одна попытка передать словесно отражение в уличном зеркале произведена В. Кавериним: «Профиль Шпекторова прошел в темном стекле магазина, перерезанный шторой; он рассыпался на отраженья голов и плеч, шагающих отдельно и оставивших далеко за собой то удлиняющиеся, то укорачивающиеся ноги»⁶.

Он был настолько сам по себе, этот профиль, что мог бы, лишь пожелай, остаться жить в стекле»⁷. Родственность такого рода изобразительной манеры устремлениям новейших живописцев в повести Каверина подчеркнута: «И проспект Карла Либкнехта, преображенный первым снегопадом, уже возвращал себе черты осенней улицы,

⁵ А. С. Грин. Собрание сочинений в шести томах, т. 5. Изд-во «Правда», 1965, стр. 254. Далее цитаты в тексте даются по этому изданию.

⁶ Ср. у Олеши пример этой же любви к геометрии, к воспроизведению предметов, расчлененных особыми оптическими условиями:

«По галерее идет кто-то. Окошки расчленяют идущего. Части тела движутся самостоятельно. Происходит оптический обман. Голова опережает туловище. Кавалеров узнает голову».

⁷ В. Каверин. Художник неизвестен. «Звезда», 1931, № 8, стр. 5.

свойственные ему в любое время года. Час был именно тот, который внушил кубистам пренебрежение к естественной перспективе вещей»⁸. Вспомним еще знаменитое описание негра, так неожиданно возникшего перед тетушкой Ганимед в «Трех толстяках»: «Негр был черный, лиловый, коричневый, блестящий». Это чисто живописное разложение цвета (вместо поисков точного оттенка, выражаемого *одним* словом) произведено позднее В. Кавериным в повести «Художник неизвестен»: «Снег был синий, голубой, черный»⁹. И еще: «Час сумеречный. Снег синий, голубой, белый»¹⁰. Совсем разные, казалось бы, писатели временами сближаются, нащупывают одни и те же способы воспроизведения цвета и формы.

Неизменное стремление автора добраться до схемы, до «чертежа» вещи окрашивает в прозе Олеси и более «высокие» сферы, чем сугубо «внешний» мир.

Так, конкретные отношения конкретных людей часто осмыслены у него еще и как вполне отвлеченная, к кому угодно приложимая ситуация.

В «Зависти» этим развлекается Кавалеров. Он все время размышляет о своих отношениях с Андреем Бабичевым и представляет их себе в виде то одной, то другой схемы. «Я единственный его неделовой собеседник». «Он, видите ли, сжалился, он, прославленная личность, пожалел несчастного, сбившегося с пути молодого человека».

Рассказ «Цепь» весь построен на таком «двойном» зрении героя.

«Студент Орлов ухаживал за моей сестрой Верой.

Он приезжал на дачу на велосипеде». «Тут треугольник: велосипед, студент, я». Студент интересуется мальчика лишь как обладатель велосипеда (так начинается процесс обобщения, отвлечения...). Ему хочется попросить разрешение покататься.

Потом он катается и теряет цепь. Непосредственное ощущение ужаса сменяется точной формулой этого ужаса: «Ситуация такая: у студента был велосипед, и я этот велосипед испортил. Можно сказать: у студента была жена, и я выбил ей глаз».

Все время перебрасываются какие-то рычаги, управляющие изображением, подкручивается фокус, меняется масштаб — вполне явственное изображение конкретного предмета тускнеет, расплывается, предмет удаляется и заменяется, наконец, как город на карте, условным знаком.

Велосипед становится равнозначным жене с выбитым глазом.

Сам герой обращается в малокровного мальчика, а знакомый, вполне «индивидуальный» хирург Гурфинкель, к которому он бредет в отчаянии, в нарицательного великого доктора: «Я буду плакать; знаменитый хирург, профессор Гурфинкель, пожалеет меня. Ну, сколько может стоить передача? Они дадут мне... Мы купим передачу.

И я пошел. Чужая жена с выбитым глазом волочилась за мной. Мы оглядывались: не началась ли погоня?»

Схематизм его зрелищ, увиденных «сверху», с птичьего полета, схема зноя — плавание одуванчиков — и анализ, разложение простейших ощущений («Было очень приятно видеть Бабичева по двум причинам...») и более сложных чувств — все имеет в основе один источник. Перед нами какой-то особый тип таланта — писатель, у которого все поиски нужного слова обнажены; из любой картины живьем выдрана и продемонстрирована ее схема, ее костяк.

⁸ Там же, стр. 57.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же, стр. 82.

В его прозе поражает изменение привычного материала русской литературы обращения к новым, несвойственным беллетристу ранее задачам: автор берется, например, объяснять законы механики, физики, анатомии и психологии. Так, описывая всевозможные зрелища, Олеша строит догадки о природе того «ни с чем не сравнимого впечатления», которое производят на зрителя, например, мотогонки по стене. Ему уже явно мало любых красок, любой точности рисунка. Он должен объяснить, что в «зрелище человека, движущегося по вертикали, есть элемент самой сильной фантастики, какая доступна нашему сознанию. Это та фантастика, которая создается в тех случаях, когда перед нашим земным зрением происходит какое-либо событие, имеющее своей причиной неподчинение закону тяжести» («Зрелища»).

Так Олеша постоянно объясняет им же самим порожденные картины, дает свои комментарии к своему же тексту. Он вообще в высшей степени свободно распоряжается своим материалом, по-видимому, вполне уверенный в своей способности всему найти точное и еще никем не найденное определение. Уже освоенные литературой предметы в его прозе смело сдвинуты со знакомых мест и использованы в непривычных целях. Нужно забыть на секунду все, что известно человеку о вещах, чтобы увидеть, как высокая ваза «напоминает фламинго», как под порывами ветра «ваза-фламинго бежит, как пламя, воспламеняя занавески, которые также бегут под потолок».

Надо забыть классификацию явлений, выдернуть их из привычных ячеек и рассмотреть непредвзятым взглядом. После этого вещи возвращается ее имя, смысл, точное место под солнцем.

2. Литературные традиции и собственные пути

Мы стоим перед вопросом, как вообще писать.

Ю. Олеша. «Ни дня без строчки»

История литературы уже не раз показывала, что в ней бывают свои кризисы, бываю́т эпохи повышенно осознанного отношения писателей к своему творчеству, периоды эксперимента, сознательных поисков нового. Становится вдруг очевидным, что так писать нельзя, невозможно. А как надо писать — отыскивается не сразу, и неудивительно, что в такие годы то, что могло остаться содержанием литературных диспутов, попадает непосредственно в повесть, в рассказ. Литература наполняется реминисценциями и прямой полемикой. Она живет острым ощущением традиции, ощущением каждого слова как «нового» или уже сказанного раньше, слова «годного» или «не годного» для употребления. От этих периодов остается много материала, целиком израсходованного в эксперименте, но в эти годы рождается настоящая литература, которой суждена долгая жизнь.

Сознательность поисков, таким образом, сама по себе ничего не предрешает. На том же пути, на котором поджидали неудачи, рождался и успех. Сознательные и даже отчасти демонстративные поиски новой формы дали нашей литературе прозу Тынянова; эта «сознательность» очевидна и в прозе Бабеля. Вполне сознательно, с усилием ломает свой голос в самые первые годы литературной работы Михаил Зощенко (достаточно сравнить традиционные интонации его ранних повестей с последующими рассказами),

уходя от «классики» на свой путь, по которому в последующие годы он идет уже совсем естественно, без эффектов, без какой бы то ни было демонстрации.

Сознательность поисков была связана с повышенной «литературностью» литературы. Литература оказывалась перенасыщенной литературой.

«Зависть» была написана в 1927 г. и человек, написавший ее, будто держал в голове перечень предметов, уже описанных литературой прошлого века. И если ему надо «по ходу действия» описывать такой предмет, то нужно только напомнить читателю, что это — старый его знакомец, которого достаточно припомнить, потому что о нем в литературе уже все сказано.

Так описывается в романе застекленная галерея. «Четверть всех стекол была выбита. В нижний ряд окошек пролезали зеленые хвостики какого-то растения, ползущего снаружи по борту галереи. Здесь все было рассчитано на веселое детство. В таких галереях водятся кролики». Эту отговорку нельзя представить себе ни у Гончарова, ни у Льва Толстого — у них-то и описывались подробным образом эти «галереи», и создавалась та иллюзия «веселого детства», на которую, как на всем доступный источник, уже может ссылаться литератор XX в.

И когда Олеша пишет: «Прогулку можно было назвать очаровательной», то это не пародирование старомодного стиля, это выглядит именно ссылкой — «см. об этом у таких-то». «Прелестнейшее утро расточилось надо мной». Так много раз были описаны в литературе всевозможные «утра», что автор вправе демонстративно опустить здесь свое собственное описание. Есть еще более откровенные примеры нарочито небрежного конспективного описания. «Розовейшее, тишайшее утро. *Весна в разгаре*. На всех подоконниках стоят цветочные ящики. Сквозь щели их просачивается киноварь *очередного цветения*» — этой «бюрократической отпиской» Олеша отделяется от описанного в литературе не раз и подробно.

Отчетливо проступают сквозь слово романа и плохо скрытые цитаты. «Я покинул аэродром» — сколько раз «покидали» герои место их непризнания. Патетичность слова в данном случае является как бы поневоле, как в память о том, как это делается в литературе, как *должен* в литературе уходить со сцены непризнанный герой. «Но праздник, шумевший там, манил меня. Я остановился на зеленом валу и стоял, прислонившись к дереву, задутый пылью. *Меня, как святого, окружал кустарник*». Герой, казалось бы, потрясенный (его унизили, не пропустили на летное поле за Бабичевым), в то же время не перестает видеть себя со стороны.

Весь роман так насыщен «литературой», что в нем, наконец, литературный герой, как бы забывшись, начинает сам говорить о себе как о литературном герое. «Я стоял, *подняв бледное, добродушное лицо*, и смотрел в небо».

Поиски новых литературных путей, по которым можно пробиться к действительности, отложились, конечно, не только в виде рассуждений и реминисценций.

Проза 20-х и 30-х годов открыла вещи, неизвестные литературе прошлого века. Ее герой взглянул на мир иными глазами, чем его предшественники, само «зрение» его устроено уже иначе.

Очень важно, как строятся у разных писателей какие-либо описания — пейзаж, городская улица, вообще любая картина, которую *видит* перед собой герой. Способ такого описания менялся, он имеет свою историю. «Между тем луна начала одеваться тучами, и на море поднялся туман; едва сквозь него светился фонарь на корме ближнего корабля; у берега сверкала пена валунов, ежеминутно грозящих его потопить. Я, с тру-

дом спускаясь, пробирался по крутизне...» («Тамань»). Глаз лермонтовского героя видит вокруг лишь то, что укладывается в так называемую обстановку действия, лишь то, что будет иметь значение в последующих событиях. Индивидуальность его собственной личности не накладывает на эту картину почти никакого отпечатка.

Так же безотносителен к герою тургеневский пейзаж, который строится как развернутая ремарка, поясняя, на какой именно сцене происходит действие. «Михайла Михайлыча не было дома; его ждали к чаю. Солнце уже село. Там, где оно закатилось, полоسا бледно-золотого, лимонного цвета тянулась вдоль небосклона; на противоположной стороне их было две: одна, пониже, голубая, другая, выше, красно-лиловая. Легкие тучки таяли в вышине. Все обещало постоянную погоду» («Рудин»).

В принципе безразлично, присутствует ли в таком описании герой-наблюдатель. Его появление в самой манере описания ничего не меняет. «И он посмотрел кругом, как бы желая понять, как можно не сочувствовать природе. Уже вечерело; солнце скрылось за небольшую осиновою рощу, лежавшую в полверсте от сада: тень от нее без конца тянулась через неподвижные поля. Мужичок ехал рысцой на белой лошадке по темной узкой дорожке вдоль самой рощи; он весь был ясно виден, весь, до заплаты на плече, даром что ехал в тени; приятно-отчетливо мелькали ноги лошади» («Отцы и дети»).

Здесь, в противоположность первому примеру, мы видим то, что открывается взгляду некоего вполне конкретного наблюдателя. Именно он смотрит вокруг, горестно недоумеая — «как можно не сочувствовать природе». Однако это все та же «обстановка действия» («Уже вечерело; солнце скрылось...» и т. д.), все та же знакомым образом построенная панорама, где всему уделено равное внимание, где лучше прописаны те предметы, которые ближе к зрителю, а те, что дальше, теряются в фоне.

У Толстого с первых же его вещей введена совсем другая иерархия предметов. Высвечен не тот предмет, который виднее или важнее, а тот, что лучше запоминается — и чаще всего по неизвестным причинам.

«Я был в сильном горе в эту минуту, но невольно замечал все мелочи. В комнате было почти темно, жарко и пахло вместе мятой, одколоном, ромашкой и гофманскими каплями» («Детство»).

Резко обозначена противоположность между настроением героя и его странной наблюдательностью, его вниманием к «мелочам». Комната, улица может, оказывается, быть увидена по-разному, быть непохожей сама на себя.

Этого не может еще случиться в прозе Тургенева, развивавшейся рядом с прозой Толстого, но оказавшейся как бы ее предшественницей. Любое описание дается там как единственно возможное. Не возникает и мысли, что можно заметить второстепенное и не заметить существенного, что от одного и того же предмета могут быть получены разные впечатления.

В описаниях Толстого, по сравнению с тургеневскими, появилось множество «необязательных» подробностей; с другой стороны, в них уже нет той полноты и исчерпанности, которая отличает тургеневское описание. «Пожимаясь от холода, Левин быстро шел, глядя на землю. «Это что? Кто-то едет», — подумал он, услышав бубенцы, и поднял голову. В сорока шагах от него, ему навстречу, по той большой дороге — муравке, по которой он шел, ехала четверней карета с важами. Дышловые лошади жались от колес на дышло, но ловкий ямщик, боком сидевший на козлах, держал дышлом по колее, так что колеса бежали по гладкому.

Только это заметил Левин и, не думая о том, кто это может ехать, рассеянно взглянул в карету» («Анна Каренина»).

Вещи описаны уже не так, как они открываются взгляду старательного тургеневского наблюдателя, а как бы невзначай, как открываются они «боковому» зрению задумавшегося о своих делах человека.

«Случайная» пристальность взгляда героя и яркость облика увиденного им предмета — это стало возможно в литературе XX в. только после прозы Толстого с ее вниманием к «несущественному», с обостренной наблюдательностью охваченного своими чувствами человека.

Зрительным подробностям, издавна обреченным на подчиненное положение, настойчиво возвращалась самостоятельная ценность. Олеша строит описания, не связанные причинно с действием, с переживаниями героя, радующие одной своей очевидностью, одной ослепительной отчетливостью внешнего облика предмета. «Повязка была ослепительно бела, она сделала руку тяжелой, самостоятельной и красивой. Затем я стал отрывать отдельные нити марли: они не отрывались — они нежно отъединялись, причем обнаруживалась решетчатость ткани...» («Я смотрю в прошлое»).

Как значительно, как прочно связано с чувством, с настроением человека любое внешнее явление в романах Толстого. «Из-за покрытой снегом крыши видны узорчатый с цепями крест и выше его — поднимающийся треугольник созвездия Возничего с желтовато-яркую Капеллой». Этот крест и эти звезды кажутся совсем особенными Левину, который смотрит «на этот чудной формы, молчаливый, но полный для него значения крест и на возносящуюся желто-яркую звезду». (Значение это — не общерелигиозное, ибо Левин в эти годы — неверующий).

Это особое, навсегда с предметом не связанное, лишь в сознании героя возникающее значение, казалось бы, вполне в духе и в тоне прозы 20-х годов XX в. Но есть отличие, и существенное. Оно в том, прежде всего, что мы знаем, чувствуем, что происходит в душе Левина, ясно видим, чем подкреплено это необычное его восприятие мира.

У Олеша описание не привязано к определенному чувству, необычайному душевному состоянию. У него этот «крест и звезда» будут помещены в такой контекст, что предстанут *только* в своем особом и случайном значении, — притом нигде не оговоренном, не мотивированном. Картина является такой, как она запомнилась. Причины той, а не иной работы памяти не объясняются. Нити между настроением наблюдателя и его восприятием предмета перерезаются или, скорее, перестают быть видимыми.

«Этот запах был желт, как желто было лежавшее на камнях двора и кирпичях стены солнце — да, да, желтый солнечный запах» («Ни дня без строчки»). Запах желтый, и Олеша настаивает на его «желтизне», не вдаваясь в объяснения и оправдания, — «да, да, желтый, солнечный запах». Каждое необычное впечатление наблюдателя в прозе Олеша связано прочной и исчерпывающей зависимостью прежде всего с пространственным его положением, с той «точкой», откуда ведется наблюдение:

«Кавалеров был наблюдателем сверху. В его восприятии дворику было тесно. Вся окрестность, потянувшаяся за высокой точкой наблюдения, взгромоздилась над двориком» («Зависть»).

Привычная связь между настроением героя и тем, что он видит, отсутствует.

Взрослый вспоминает свое детство. Вот он мальчик. Вот он едет на чужом велосипеде, и у него слетает передаточная цепь.

«Она лежит на дороге. Нужно вернуться и подобрать. Ничего тут страшного нет. Страшного тут нет ничего. Я иду и веду машину за фибровую ручку. Педаль толкает меня под колено. *Три мальчика, три неизвестных мне мальчика бегут по краю оврага. Они убегают, позлащенные солнцем...* Это неизвестные мальчики, бродяги. Вот они уже бегут в глубине ландшафта» («Цепь»).

Мы видим вполне самостоятельную картину, вернее, четкий рисунок — три мальчика, бегущие по краю оврага, на фоне неба. Это скорее иллюстрация к неизвестному рассказу, чем законная часть того рассказа, который мы читаем, — неизвестные и увлекательные в своей неизвестности мальчика.

Явственна совершенная отчужденность этой картины от героя, от его настроения, вернее, нарушение каких-то привычных литературных связей между героем и тем, что он видит вокруг себя. Нарушены пропорции между «психологической» частью и «описанием».

Почему замечает он, что мальчики — «позлащенные солнцем»?

Читательский опыт подсказывает нам, что в своем напряженном состоянии герой заметить этого не может, не должен. Мотивировки описания настроением героя кажутся нам безусловными, необходимыми, соответствующими неким жизненным законам. На самом деле ощущение этой необходимости привито нам литературой. Олеша освобождает нас от этой мнимой необходимости, обнаруживая ее временный, условный характер.

За странно самостоятельной картиной возникает отсутствующий взгляд потрясенного человека, машинальность его восприятия. (Вспомним героя Толстого, который в сильном горе «невольно» замечает «все мелочи»).

Не только у Олеши, но и у его современника Бабеля, и у других литераторов 20-х годов можно увидеть то же самое — впечатления не объясняются, не мотивируются. Герой видит то, что вроде бы не должен видеть в своем теперешнем душевном состоянии. На самом деле, быть может, именно это он скорее всего и должен видеть, — просто об этом нам еще не говорила литература.

«Побелевшие провода гудели над головой, дворняжка бежала впереди, в переулке сбоку молодой мужик в жилете разбивал раму в доме Харитона Эфрусси. Он разбивал ее деревянным молотом, замахивался всем телом и, вздыхая, улыбался на все стороны доброй улыбкой опьянения, пота и душевной силы»¹¹. И необычность картины даже не в том, что доброй улыбки вроде бы и не может быть у погромщика, а в том, что эту улыбку замечает мальчик, охваченный ужасом погрома.

У Олеши менее резко проделывается, в сущности, то же самое. Его мальчики, «позлащенные солнцем», — это та же самая странная, почти равнодушная точность взгляда человека, объятая испугом и отчаянием.

3. Слово в прозе Олеши

Проза Олеши — запомнилась. С охотой цитируют его сравнения («ягодицы абрикоса»), удачные обороты и даже целые фразы.

¹¹ И. Бабель. История моей голубятни. В кн.: И. Бабель. Избранное. М., Гослитиздат, 1957, стр. 194–195. Далее цитаты в тексте даются по этому изданию.

Но никто не помнит, как говорят его герои. У Олеши по существу нет диалога — есть обмен репликами,двигающий действие. Герои как бы делают шаг по сцене и сообщают о происходящем.

— Готово.

— Теперь он будет спать три дня непробудным сном.

— И он не будет знать, что стало с его куклой.

— Он проснется, когда уже все окончится.

— А то, пожалуй, он начал бы плакать..., и т. д. («Три толстяка»).

В репликах его героев нет *словесной* выразительности — они чисто информационны. Это не только в романах, но и в рассказах. «Тогда Шувалов сказал Леле: Происходит какая-то ерунда. Я начинаю мыслить образами. Для меня перестают существовать законы...» («Любовь»).

Все говорят похоже, каждый герой добросовестно и четко объясняет свою ситуацию: «Это не капуста голова, а моя голова. Я продавец воздушных шаров. Я бежал из дворца Трех Толстяков и попал в подземный ход». Редкое исключение в этом смысле — «речевой образ» Уточкина в рассказе «Цепь» (1929): «Нельзя обижать ребенка, — сказал студенту Уточкин, заикаясь и морщась. — Зачем вы обидели ребенка? Будьте добры, отдайте ему передачу».

Олеша и не испытывает нужды в диалоге, в прямой речи героев. Иногда на весь рассказ у него — лишь два или три слова, сказанных героями. Так, в замечательном рассказе «Я смотрю в прошлое» (1928) мальчик говорит одну лишь фразу — «Блерио перелетел через Ла-Манш» и одну, вернее, даже одно лишь слово, говорит его отец: «Читаешь?» — с довольной улыбкой спрашивает он сына.

В этих репликах нет ничего от устной речи, от живого разговора, и действие их на нас совсем особого рода — чаще всего мы испытываем, читая их, такое же удовольствие, какое когда-то, когда красноречие было доблестью, испытывали слушатели от удачного риторического приема.

Олеша сам восторгается удачными репликами, запомнившимися ему у других писателей. Он с удовольствием их цитирует, и какой восторг доставляют ему самому слова, которые произносит сын инженера в каком-то фантастическом рассказе, вернувшись из прошлого без своего брата: «Отец, я был Ромулом». (Там, в прошлом, куда отец отправил сыновей по ошибке вместо будущего, сын стал Ромулом и убил своего брата Рема...). Но очевидно, что эта реплика — не что иное, как нужный поворот сюжета, для большей наглядности выраженный прямой речью.

Только в таком виде слово героя и существует для Олеши, только в таком смысле оно ему интересно.

Тем более далек от живой, разговорной интонации и лексики язык самого автора. Олеша остался безучастным к поискам всевозможных форм сказа, все еще напряженным в конце 20-х годов, и вообще к любым способам «слушания» живой речи.

«Но, однако, что конь упал — это не хватк. Ежели конь упал и подымается, то это конь; ежели он, обратно сказать, не подымается, тогда это не конь» (И. Бабель. «Начальник конзапаса»). Здесь в самом синтаксисе фразы спрессована огромная речевая «произносительная» энергия — все многозначительные паузы, спады и повышания тона, модуляция голоса, свойственные устной речи и так рвущиеся из написанной на бумаге фразы Бабеля и особенно Зощенко. Ее трудно читать «про себя» и мысленно ее поневоле «произносишь». Такова особенность сказа, «которая делает почти обязательным

примышление жестов и т. п., а главное, вызывает ощущение, передаваемое выражением: «У читателя язык устал»¹².

Олеша никогда не работал над речью такого рода; в его прозе нет никаких элементов сказа даже там, где мы, казалось, могли бы этого ожидать. Так, в «Трех толстяках» мы, конечно, *зрители* некоего действия, а не *слушатели* сказочника. У нас «устаёт» не язык, а скорее глаза или шея — мы как бы беспрерывно вертим головой, еле успевая за энергично перемещающейся в пространстве сказки той точкой, с которой предоставлено нам наблюдать за действием. Когда Тибул спасается по крышам над площадью Звезды, то сначала возница, глядя «поверх карет, экипажей и кучерских цилиндров», передает близорукому доктору все, что видит. На площади, видит он, бегают люди, и кажется, что круг площади вращается, как карусель, потому что люди перекатываются «с одного места на другое, чтобы лучше увидеть то, что делалось наверху». Не успеваем мы проследить за направлением их взгляда, как оказываемся вынуждены вновь сменить позицию наблюдения и на этот раз стараться вместе с обитателями высокого дома увидеть по движениям возбужденной толпы, что происходит на их собственной же крыше.

Роман перенасыщен движением и картинками, а интонации рассказчика, изредка возникая, звучат как раз наиболее искусственно («Друзья мои, попасть в дворцовую столовую — дело очень заманчивое»).

Само слово «интонация» Олеша понимает по-своему. «Как не восхититься теми мастерскими *интонациями*, которые есть, например, в «Невидимке»! — восклицает он и цитирует реплику, где нет какой-то необычной интонации, а лишь сжатость и энергия выражения. «Твое лицо мне видимо, а тебе мое — нет!» (так говорит Невидимка полковнику, уверенному в своей силе вооруженного человека). И опять для Олеши ценны лишь такие реплики, которые венчают собой кульминацию действия, удачный поворот сюжета. Его восхищает именно блестящий в логическом отношении строй фразы — то в точном смысле слова остроумие, которое так привлекательно в словесных дуэлях героев Дюма.

И вся его проза, не только речь героев, подчинена особым законам, резко отличившим ее от прозы многих современников писателя.

В этом смысле (как, впрочем, и в некоторых других, о чем еще пойдет речь) проза Олеши близка к предшествовавшей ей и затем некоторое время развивавшейся рядом прозе Пастернака. Строй устной речи и в этой прозе почти не используется. В ней сильна сугубо книжная традиция — особенно, по-видимому, язык философской литературы.

У Пастернака очень отчетлив водораздел между речью авторской и диалогом. Но даже в диалог специфически устные, просторечные формы входят у него скудно, отдельными фразами, которые в ранних повестях буквально наперечет: «Я вас прѣстотки не знаю как — ну, иное, когда сзади идет, не видать — хвостом признаю» («Повесть»); «Не зѣвсе ж ей, Женечка, в один уповод...» («Детство Люверс»). Пастернак-прозаик не проявил пристального внимания ни к складу «мещанской», условно говоря, речи, ни к просторечию. Единственное, что слышит он к разноголосице современной ему устной речи — это разговорную интеллигентскую речь (определение тоже условное, но в какой-то степени общепонятное). Он пытается передать ее строй и даже фонетический облик: «Но о чем мы, помилуй, тут, моносказать, человек из самого, моносказать...» («По-

¹² А. Г. Бармин. Пути Зошенки. В кн.: Михаил Зошенко. Статьи и материалы. Л., Academia, 1928, стр. 43–44.

весть»). Эта же разговорная окраска — в горячечных, почти вслух произносимых размышлениях героя «Повести» — Сережи: «Ну и — с провалом. Благодарствуйте, и вас так же. Ерундили, ерундили, другой подоспел, и следов не найти. Ну и дай ему бог здоровья, не знаю и знать не хочу. Ну — и без вести, и бесследно. Ну и допустим. Ну и прекрасно».

В авторской же речи почти не пропускаются даже такие формы.

Так же очевидна известная отъединенность, изолированность от устной речи современности в прозе Олеша.

Строй ее — сугубо книжный; нет и попыток того живого диалога с читателем, на котором строится, например, проза Зощенко. Ничьи чужие звучащие голоса не врываются в эту речь, строгую и стройную, и если где-то автор перебивает самого себя, интонация его и тут не срывается в разговорную, а остается в пределах письменной речи, книжной риторики. «Может быть, этого всего и не было? Нет, было все же! Безусловно была осень и падали листья... Безусловно, проплывая мимо меня, она поскрипывали боками, как корабли» («Ни дня без строчки»).

Зато в пределах «письменной» речи Олеша чувствовал себя на редкость свободно — свободнее многих из его современников. «Хочется писать легкое, а не трудное, — записывал он в последние годы жизни. — Трудное — это когда пишешь, думая о том, что кто-то прочтет. Ветка синтаксиса, вернее — розга синтаксиса, все время грозит тебе. А писать легко — это писать так, когда пишешь, что приходит в голову, как по существу, так и грамматически» («Ни дня без строчки»).

В прозе Олеша эта «розга синтаксиса» — не видна, угроза ее — не ощутима. От этого не менее очевидно, однако же, что Олеше осталось чуждым то тяготение к живому складу речи своего времени или к истокам этой речи, уходящим в глубь времен, к старой письменности, к фольклору, — которое ощутили по-разному и с разной долей успеха воплотили М. Зощенко, Б. Пильняк, Артем Веселый, М. Пришвин... Проза Олеша своим отношением к слову ближе к Бунину — с его стремлением упорядочить и «улучшить» современную книжную речь, принятую им как данность со всеми приобретениями и потерями ее многовекового развития, — и даже к «прекрасной ясности» М. Кузмина, начитанность которого в русской старине, как писал А. Ремизов, не заронила ни малейшего сомнения в незаблестимости образцов русской классической книжной речи. Если же принять ремизовское деление писателей на «ушатых» и «глазатых» — на *слушающих* слово, внимательных к его оттенкам, и тех, кто увлечен передачей *увиденного*, — Олеша окажется, конечно, среди вторых. И эта интенсивная изобразительность, обостренное стремление к передаче зрительного облика предмета у В. Катаева, Олеша, Ильфа и Петрова и уже у их собственных многочисленных последователей — все это несомненные и отчетливые следы влияния бунинской прозы в нашей литературе.

Бунин главным образом стремится сохранить классическую языковую традицию, и слишком смелое, решительное с ней обращение, любой выпад из этой традиции для него неприемлем. Так, бунинское неприятие Достоевского было связано, видимо, не в последнюю очередь с ощущением его языка как «плохого», неправильного. В. Катаев передает его слова так: «Ненавижу вашего Достоевского, — вдруг со страстью воскликнул он. — Омерзительный писатель со всеми своими нагромождениями, ужасающей неряшливостью какого-то противоестественного, выдуманного языка, которым никогда никто не говорил и не говорит, с назойливыми, утомительными повторениями, длиннотами, косноязычием» («Трава забвения»). Слова могли быть другими, но можно, по-видимому, верить, что общий смысл их В. Катаевым, столь внимательным к литературным

вкусам Бунина, передан верно. Новый тип прозаического слова, открытый Достоевским, осознан Буниным как «неряшливый» язык, как «косноязычие». Знаменательны и приведенные здесь же в пересказе слова Бунина о Толстом: «Вы знаете, при всей его гениальности, Лев Толстой не всегда безупречен как художник. Есть у него много сырого, лишнего». Бунин хотел бы «переписать» «Анну Каренину» — «переписать все длинноты, кое-что опустить, кое-где сделав фразы более точными, изящными...» Он хотел бы сделать язык Толстого более точным, «улучшить» его, привести к некоей языковой норме. В 1928 г. Бунин, раздраженный статьей Г. Адамовича о «ненужности изобразительности», пишет: «Это очень старо, но, право, не так уж глупо: «Писатель мыслит образами». Да, и всегда изображает. Разве не изображает даже Достоевский? «Князь весь трясся, он был весь как в лихорадке... Настасья Филипповна вся дрожала, она вся была как в горячке...» не велика, конечно, изобразительность, а все-таки что же это?»¹³ Для Бунина Достоевский не писатель какого-то совсем иного типа, чем он сам, а тоже «изобразитель», но только плохой.

Вся проза Бунина обращена к современной книжной речи, ко всем ее достижениям, ко всему, что приобрела эта речь в результате многовекового пути своего развития¹⁴, особенно к тщательно разработанному ее синтаксису, к сложному разветвленному периоду, оснащенному причастными и деепричастными оборотами и всевозможными иными обособлениями; к системе союзов, способных передать разнообразные оттенки причинно-временных связей: «Когда молодой Бестужев вошел к умершему, тот лежал навзничь на старинной кровати орехового дерева, под старым одеялом из красного атласа с расстегнутым воротом ночной рубашки, полузакрыв неподвижные, как бы хмельные глаза и откинув темное, побледневшее, давно не бритое лицо с большими седящими усами» («Исход»).

Любопытно, что со временем эта ориентация на речь книжную, письменную все усиливается. Бунин все охотнее строит фразы, которые нельзя прочесть на одном дыхании, нельзя «сказать», а можно лишь написать — такие, всю разветвленную систему связей в которых можно охватить только взглядом — на книжном листе.

«Он, в чуйке, с поднятым воротом и глубоко надвинутым картузе, с которого текло струями, шибко ехал на беговых дрожках, сидя верхом возле самого шитка, крепко упершись ногами в высоких сапогах в переднюю ось, дергая мокрыми, застывшими руками мокрые, скользкие ременные вожжи, торопя и без того резвую лошадь; слева от него, возле переднего колеса, крутившегося в целом фонтане жидкой грязи, ровно бежал, длинно высунув язык, коричневый пойнтер» («Стена»). И уже как откровенная стилизация под эту прозу, с ее сугубо книжным логизированным синтаксисом и с ее «наглядностью», изобразительностью выглядят многие позднейшие страницы В. Катаева. «Рассматривая и перебирая эти чудом уцелевшие в моих папках полуистлевшие бумажки, я как бы на ощупь прокладывал свой путь сквозь безмолвные области подсознательного в темных хранилищах омертвевших сновидений, пытаясь их оживить, и сила моего воображения оказалась так велика, что я вдруг с поразительной, почти ося-

¹³ И. Бунин. Собрание сочинений в девяти томах, т. 9. М., «Худ. литература», 1967, стр. 450–451. Далее цитаты в тексте даются по этому изданию.

¹⁴ Ср. известный отзыв Горького: «...Он так стал писать прозу, что если скажут о нем: это лучший стилист современности — здесь не будет преувеличения» (Собрание сочинений, т. 29. М., 1955, стр. 228), а также слова В. Шкловского: «Иван Бунин говорит как пишет, и поэтому по справедливости заслуживает названия классического писателя» («Россия», 1924, № 2, стр. 195).

заемой достоверностью и ясностью увидел внутренность тесной мазаной хаты, на две трети заваленной желтой душистой соломой, и закопченное устье вымазанной мелом печи...» — и т. д. («Трава забвения»).

Проза Юрия Олеши часто оказывается близка к такому виртуозному, «грамотному» строю фразы, к сложному периоду, способному вобрать в себя множество уточнений, множество временных и пространственных планов: «И неопишуемой была студентова тоска, когда в воскресенье, в мае, в одно из тех воскресений, коих не больше десятка числится на памяти метеорологической науки, в воскресенье, когда ветерок был так мил и ласков, что хотелось повязать ему голубую ленточку, студент, разлетевшись к балкону, увидел облокотившуюся на перила Лилину тетку, пеструю и цветастую, как чехол на кресле в местечковой гостиной, — всю в крендельках, рогульках и оборочках и с прической, смахивающей на улитку» («Зависть»). Дело не в отдельных словах («коих») и не в длине фраз: фразы могут быть и гораздо более короткие, совсем не разветвленные, — общее ощущение «книжности» от этого не меняется. «Вечер. Он работает. Я сижу на диване. Между нами лампа. Абажур (так видимо мне) уничтожает верхнюю часть его лица, ее нет. Висит под абажуром нижнее полушарие головы. В целом она похожа на глиняную крашеную копилку» («Зависть»), — все равно здесь нет ничего похожего на имитацию живого рассказа. Ближе всего это к дневниковой записи, строго соблюдающей правила «письменных» жанров.

Да, литература менялась. В те годы, когда в нее вступал Олеша, уже начала ощущаться победа «бунинской», книжной традиции. Тяга к очищению и упорядочиванию языка уже отчасти возобладала над интересом к разнообразным пластам живого, устного слова. Правда, это слово еще формировало в те же самые годы, например, прозу Житкова, где послышалась именно «устная» интонация, чей-то внятно звучащий рассказ, как бы с усилием втиснутый на бумагу, в порядок написанных, а не сказанных слов: «Оглянулся на сани — замело их сбоку и уже через верх снегом перекатывает.

Я только взял лошадь под уздцы — двинули обе дружно, и я не сказал ничего. Я иду между ними, держусь за дышло, и идем мы втроем. Тихонько идем. Я не гоню — пусть как могут, только бы шли. Иду и уж ничего не думаю, только знаю, что втроем: я да кобылки; слушаю, как отдуваются. Уж не оглядываюсь на сани и спросить боюсь.

И вдруг стена передо мной, чуть-чуть дышлом не вперлась. И враз мы все трое... Обомлел я. Не чудится ли?

Ткнул кнутовищем — забор!

Ударил валенком — забор, доски!

Как вспыхнуло что во мне!¹⁵

Еще очевидней была эта принципиально иная основа авторского повествования у Зощенко: «То, бывало, утром на работу уйдешь, вечером явишься, чай попьешь и спать. И ничего такого при керосине не видно было. А таперича зажгли, смотрим, тут туфля чья-то рваная валяется, тут обойки отодраны и клочком торчат, тут клоп рысью бежит — от света спасается, тут тряпица неизвестно какая, тут плевок, тут окурочек, тут блоха резвится... Батюшки светы! Хоть караул кричи, смотреть на такое зрелище грустно» («Бедность», 1926).

Самые разные голоса современников, сердитые и увещевающие, агрессивные и смиренные, перебивающие друг друга, силиющиеся выразить свое мнение и страстно

¹⁵ Б. Житков. Метель (1927). В кн.: Б. Житков. Избранное. М., Детгиз, 1963, стр. 333.

желающие быть выслушанными, несмолкаемым хором звучат в рассказах Зощенко 20–30-х годов, из прямой речи героев то и дело пробиваясь в авторскую речь, составляя даже единственную ее основу — зыбкую, неуравновешенную, далекую от ясности форм прозы Олеши.

Разница была не только в синтаксисе, в строе фразы, в сложных отношениях между голосом автора и его героев, но и в самом авторском словаре.

Языковые искания людей, участвовавших в литературном процессе тех далеких лет, были разнообразны, и пути, на которые они выходили, бывали различны. Иногда начальная строка нового романа, первые же его слова могли указать на эту разницу и сразу определить неприемлемость для одного писателя того отношения к языку, которое обнаруживал он у другого. В 1930 г. М. Пришвин написал Д. Тальникову: «В “Зависти” невозможно развязное начало¹⁶ и зажеванный, вялый конец. В русском словаре есть превосходное слово (очень целомудренное) “нужник” и отвратительное “ватерклозет”. Можно представить себе начало романа в нужнике, но в ватерклозете нельзя... Так отвратительно, что я бросил книгу и вернулся к ней через месяц только по усиленной просьбе детей»¹⁷.

Олеши и Пришвин будто используют в своей работе два совсем разных словаря, и многие из слов, употребляемых одним, никогда не встретятся у другого.

У Олеши, например, почти вовсе нет столь обычных для Пришвина разнообразных реалий природы — деревьев с их видовыми названиями, точно поименованных лугов, лужков, вырубок — того, что столь детально расклассифицировано в русском языке. Вместо этого у него — безличные «деревья» и одни и те же на все пригодные «лужайки». Эта отвлеченность, схематичность описания ландшафта сближает Олешу с Грином.

Стремление уточнить пейзаж почти неизбежно ведет к «народному» словарю, в котором для каждого обобщенно-книжного «дерева» (вполне удовлетворяющего Олешу или Грину) есть десятки точных определений, связанных и с породой его, и с возрастом, и с пригодностью для хозяйства — да еще и с особенностями той местности, где оно произрастает. И именно привлечение этого словаря, характерное, к примеру, для прозы Пришвина, лишает картину «неопределенности», разумеется, ничуть не делая этим путь одного писателя единственно правомочным в литературе и никак не отменяя, а, напротив, как бы предполагая возможность существования и равноправность другого художественного языка. Ведь и у самого Пришвина с его преклонением перед природоведческой точностью писателя есть в дневнике такая, например, запись: «В саду пролетела какая-то крупная интересная птица, пестрая, с длинным хвостом, — как это прекрасно покажется, что в нашем саду живет какая-то почти райская птица! А когда догадаешься какая, все чары исчезают от одного только слова: «сорока»¹⁸.

Эти неназванные «птицы» постоянно летают в прозе Олеши, ничуть не мешая сложиться, в конце концов, в сознании его читателя особой картине мира, обладающей собственными закономерностями, строго «компенсирующей» небрежение автора к одним инструментам писательского ремесла — его виртуозным умением пользоваться другими, не менее совершенными.

¹⁶ Напомним первую фразу романа: «Он поет по утрам в клозете».

¹⁷ ГБЛ, ф. 487, 35. 57, л. 22.

¹⁸ М. Пришвин. Собрание сочинений, т. 6. М., 1957, стр. 605.

4. Переименование вещей

Итак, Олеша явно не ставил себе целью прислушаться к устоявшемуся складу народной речи или уловить и «записать» живой говорок современной улицы. Слово в его прозе служит совсем другим целям. Олеша стремился открыть в слове новые или еще недостаточно, по его мнению, использованные русской классической литературой возможности.

«На мой взгляд, великие русские писатели (кроме Гоголя) плохо изображали, например, природу. Знаменитый изображатель природы Тургенев не изображал ее, а описывал — совершенно не впечатляюще. Дело, конечно, вкуса. Гоголь написал о дорогах, которые расплзались, как раки, и о сломанной березе в саду Плюшкина, которая стояла, как обломок колонны. Тургенев же писал: «Легкий ветерок пробежал по ржи. Малиновка вспорхнула» и т. д. Он передавал то, что видел, — и это не есть поэтическое искусство, — потому что поэзия начинается галлюцинацией. Проза Хлебникова — образец умения изображать». Вряд ли Олеша справедлив в оценке описаний Тургенева, но в оценке Хлебникова он, несомненно, прав. Приведенные слова — из предисловия Олеша к одному из изданий хлебниковского «Зверинца», осуществленному литографическим способом в 1930 г. (Впервые он был напечатан в 1910 г.): «Зверинец» считаю шедевром, — пишет он дальше, — «Олень — испуг, цветущий широким камнем», — это академия для прозаиков»¹⁹.

У Хлебникова «грудь сокола напоминает перистые тучи перед грозой», а слоны кривляются, «как кривляются во время землетрясений горы». Безотказная изобразительная сила этих сравнений очевидна.

Для Олеша это качество прозы казалось особенно важным — и не для него одного. По тем же путям шла проза Ильфа и Петрова. Они постоянно ищут слова, точно и безошибочно очерчивающего предмет. Целый поток ярких зрительных подробностей несет в их знаменитых романах. Веселый и энергичный тон их описания живо напоминает прозу Олеша²⁰.

«Поезд вкатился в коридор между порожними составами и, шелкая, как турникет, стал пересчитывать вагоны.

Пути вздваивались.

Поезд выскочил из коридора. Ударило солнце. Низко, по самой земле, разбегались стрелочные фонари, похожие на топорики. Валил дым. Паровоз, отдуваясь, выпустил белоснежные бакенбарды. На поворотном кругу стоял крик. Дёповцы загоняли паровоз в стойло» («Двенадцать стульев»).

Та же избыточная зрительными и слуховыми подробностями железнодорожная суматоха — в одном из рассказов В. Катаева: «Огненные папиросы ползали по перрону ракетами, рассыпая искры и взрываясь. В темноте толклись зеленые созвездия стрелок, и в смятении кричали кондукторские канареечные свистки. Железо било в железо. Станции великолепными мельницами пролетали мимо окон на электрических крыльях»²¹.

¹⁹ У Олеша есть даже собственный вариант «Зверинца» — его блестящее описание Московского зоопарка («Мы в центре города») сразу напоминает о Хлебникове.

²⁰ Работу над первым романом Ильф и Петров начали в августе — сентябре 1927 г. — в то же самое время, когда (в июньской и августовской книжке «Красной нови») была напечатана «Зависть».

²¹ В. Катаев. Растратчики. Повести и рассказы. Л., «Прибой», 1927, стр. 233. Далее цитаты по этому изданию.